

Interpretácia tvorivých postupov v satirickej modifikácii drámy Hamlet od M. Lasicu a J. Satinského

Interpretation of Creative Methods in Satirical Modification of Hamlet by M. Lasica and J. Satinský

Lenka Haluzová

Katedra slovenského jazyka a literatúry, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Abstract: The paper focuses on the identification and the analysis of creative methods in the dramatic work of Milan Lasica and Július Satinský. The essential theme of the paper consists of the interpretation of one chosen text, Hamlet, by M. Lasica and J. Satinský with regard to the reconstruction of the literary tradition and its modification in a new context in their work.

Keywords: Lasica, Satinský, drama, humour, satire, allusion, interpretation.

1 Úvod

Dejiny európskeho divadla azda nepoznajú dielo jedného autora, ktoré by natoľko „pre-siaklo“ do kultúrneho vedomia ľudí, ako je dielo Williama Shakespeara. Jeho tvorivý odkaz je dnes už samozrejmom súčasťou literárneho kánonu a jeho základná znalosť patrí bez-pochyby k tzv. všeobecnému rozhl'adu.

K najvýznamnejším tragédiám anglického renesančného dramatika patrí Hamlet. Päťdej-stvová blankversom písaná hra je od obdobia svojho vzniku (prelom 16. a 17. storočia) takmer nepretržite terčom mnohých interpretácií a analýz, ale svoj výklad k nej poskytli okrem literárnych vedcov aj psychológovia, kunsthistorici, teatroológovia, či dokonca naj-významnejší autori divadelných hier po Shakespeareovi. Interpretačné pohľady týchto osobností z Hamleta nerobia nedotknuteľný text, ale vedú s ním často až veľmi intenzívny dialóg. Pre porozumenie významových nuáns či odkrývanie hlbších vrstiev pri analýze

komickej transformácie Hamleta v 20. storočí od dvojice M. Lasica a J. Satinský bude nevyhnutné v krátkosti venovať pozornosť historickým súvislostiam a kultúrnemu kontextu Shakespeareovho originálu.

Pre nami skúmanú problematiku bude zrejme najdôležitejší poznatok, ktorý uvádza aj Jana Bžochová-Wild vo svojej monografii *Hamlet: dobrodružstvo textu*. Už v prvej časti svojej odbornej práce autorka konštatuje, že Shakespeareova hra Hamlet je mnohonásobný metatext (porov. Bžochová-Wild, 1998, s. 14). Najstaršou literárnou pamiatkou, ktorá spracováva námet, neskôr použitý anglickým dramatikom, je rukopisná kronika z 12. storočia, *Historiae Danicae*, kde nájdeme príbeh Amletha, jutskeho princa. Bžochová-Wild poznamenáva, že fragmenty tohto príbehu možno nájsť už v ranostredovekých škandinávskych legendách (porov. Bžochová-Wild, 1998, s. 15). Potom v 16. storočí námet spracoval francúzsky aristokratický básnik Francois de Belleforest, ktorý už hrdinu premenoval na Hambleta. William Shakespeare vo svojej tragédii vychádzal z nezachovaného textu Thomasa Kyda s takmer identickým sujetom. Uvedená argumentácia v prospech tvrdenia, že Shakespeareov Hamlet je dielom založeným na metatextovom odkazovaní, je veľmi dôležitá v spojitosti s jej dramatickou adaptáciou od dvojice slovenských dramatikov. Lasica so Satinským vo svojej komédii z roku 1968 pracujú s alúziami najčastejšie na všeobecne známe prvky divadelnej hry anglického dramatika. Pomocou toho istého tvorivého postupu – metatextového nadväzovania, na ktorom Shakespeare buduje hĺbku myšlienkového obsahu a tragiku svojich postáv, budujú Lasica so Satinským nenásilné vypočítanie svojho humoru. Z tohto aspektu si snáď slovenská autorská dvojica nemohla vybrať vhodnejšiu predlohu. Drvivá väčšina alúzií a irónie v ich texte je tak, prirodzene, identifikovateľná najmä vďaka dobrej oboznámenosti publika s objektom intertextuálneho nadväzovania.

Kritická recepcia Shakespeareovej hry sa počas dlhej doby od jej vzniku vyvíjala mnohými smermi. To, čo vidíme v raných reakciách na Hamleta ako negatívum, by sa dnes pri interpretácii dramatickej adaptácie od Lasicu a Satinského v kontexte estetiky absurdnej drámy a postmodernej literatúry javilo ako pozitívum. Prvé písomne doložené kritické ohlasy na Shakespeareov text pochádzajú z druhej polovice 17. storočia a vyčítajú tragédii, že je chaotická, nejasná v metaforách, alebo to, že oplýva množstvom nepravdepodobných situácií (porov. Bžochová-Wild, 1999, s. 143). Avšak okrem metatextového nadväzovania patria práve nepravdepodobné situácie či chaotickosť vo význame absurdity k stavebným kameňom komickosti v prepracovaní slovenskej autorskej dvojice. Je priam zarážajúce, akú významnú zhodu nachádzame medzi renesančným originálom a verziou M. Lasicu a J. Satinského aj v tomto ohľade.

V súvislosti s inšpiráciou, ba dokonca prepracovávaním jestvujúcich diel, ktoré bolo bežnou praxou v období alžbetínskeho divadla, píše Bžochová-Wild o Shakespeareových textoch ako o komplikovanej sieti intertextuality (porov. Bžochová-Wild, 1999, s. 143). Kritická reflexia a inscenačná prax Hamleta sa od jeho vzniku neustále vyvíjala a vždy, keď sa už zdalo, že tento text už neponúkne nič nové, prišli rôzni talentovaní umelci s novým interpretačným pohľadom. Z perspektívy našej práce sú mimoriadne dôležité domáce in-

scenácie zo šesťdesiatych rokov minulého storočia. Tri inscenácie v prvej polovici spomínanej dekády (1962 v Košiciach, v roku 1964 v Trnave a v tom istom roku v Bratislave) dali dielu výrazný dobový kultúrno-spoločenský výraz. Atmosféra odhaleného kultu osobnosti sa prejavila v týchto činoherných realizáciách, no najviac v bratislavskej inscenácii, kde sa v úlohe hlavného protagonistu predstavil Karol Machata. Jana Bžochová-Wild charakterizuje Machatovho Hamleta ako podráždeného mladého muža obdobia vrcholiacej destalinizácie, ktorý stál na portáli a „v zúfalom hneve chrľil do hľadiska svojej obvinenia za politické zločiny“ (Bžochová-Wild, 1998, s. 170). Bžochová-Wild ďalej spomína, že po takejto pateticko-idealistickej divadelnej realizácii diela sa žiadal pohľad „klauna“, pohľad nevážny a odľahčený.

Štyri roky po politicky odvážnom divadelnom spracovaní s Karolom Machatom vznikla parodická verzia Hamleta od autorskej dvojice M. Lasica a J. Satinský. Ich adaptácia je plná irónie, satiry a persifláže. Oproti rozsiahlej päťdejtvovej tragédii tak stojí komédia v rozsahu jedného scénického výstupu, kde zo Shakespeara ostalo iba toľko, aby sa výsledná adaptácia dala jasne identifikovať ako alúzia na renesančný text. Možno skonštatovať, že všetko ostatné je hravá mozaika plná situačného humoru, prvkov absurdného divadla, hry so slovom a iných atribútov pospájaných intertextuálnymi odkazmi. Formálna stránka textu je postavená na nepretržitom dialógu dvoch protagonistov. Obe postavy spolu na scéne koexistujú v kontraste, ktorý sa podieľa na celkovom humornom geste diela. Protikladný charakter postáv nie je v prípade tvorby L+S ojedinelým riešením. V tlačou publikovanej verzii hry nájdeme pri menách postáv iba značky „L“ a „S“, čo svedčí o jasnom inscenačnom zámere. Autori si totiž písali postavy „na telo“ s vedomím, že ich budú stvárňovať oni sami. Z toho vyplýva aj fakt, že každý z protagonistov má svoj vlastný pohľad na svet a tým aj svoj špecifický humor.

Práve vďaka vypointovanému humoru môžeme tejto klauniáde priradiť rôzne prívlastky, ako ich napríklad uvádza aj Jana Bžochová-Wild, a to tak, že ide o nášho prvého nevážneho Hamleta, ktorý bol depatetizovaný, deheroizovaný a parodovaný (Bžochová-Wild, 1998, s. 173). Scénický výstup Hamlet je súčasťou kabaretného programu *Soirée* z roku 1968. Hamlet však nie je jeho jedinou súčasťou. Výstup, ktorý mu predchádza, je dialóg s názvom *Piková dáma*. V závere tohto dialógu je načrtnutá téma nasledujúceho textu, teda Hamleta. V posledných replikách *Pikovej dámy* sa obaja protagonisti obracajú smerom k divákovi a upozorňujú ich, aby zostali sedieť, pretože budú hrať „Šnekspíra“. Meno renesančného dramatika je tu skomolené použitím českého výrazu „šnek“ – slimák. Už záver výstupu *Piková dáma* tak naznačuje dve veci. Prvá je, že nasledujúca časť nebude vážne a seriózne stvárnenie Shakespeara, ale pôjde o adaptáciu v podobe satirickej ponášky na pôvodný text tragédie. Druhá je tá, že sa v rámci divadelného predstavenia bude odohrávať iné divadelné predstavenie, že bude recipient svedkom divadla v divadle, môžeme povedať metadivadla.

Lasica a Satinský svojho Hamleta uvádzajú takmer doslovnou citáciou z úvodu Shakespeareovej renesančnej tragédie, aby tak vo vedomí prijímateľa vytvorili spojnicu medzi originálom a ich adaptáciou: „Čuj, syn môj, čuj! Ak niekedy si otca miloval – pomsti tú zvrhlú vraždu“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 111)! U Shakespeara nájdeme túto repliku v štvrtom

obraze prvého dejstva, v dnes už ikonickej scéne rozhovoru hlavného protagonistu s duchom jeho mŕtveho otca. Lasica so Satinským tú istú scénu vo svojej adaptácii okamžite ironizujú. Významový posun do roviny irónie docielili tým, že prehovor mŕtveho otca zo záhrobia zmenili na zlomyselné strašenie. Autori si pre svoje alteregá spomedzi protagonistov v originálnej tragédii vybrali vedľajšie postavy bývalých Hamletových spolužiakov, Rosenkrantza a Guildensterna.

Je symptomatické, že sa L+S štylizujú do periférnych postáv z diel, ktoré pretvárajú alebo ktorými sa inšpirujú. Pôsobí to dojmom, akoby chceli protagonistom v úzadí dať viac priestoru. Pravdepodobne však ide skôr o to, že tieto postavy v pôvodných drámach nebývajú výrazne charakterizované, a tak je pre autorov jednoduchšie tieto postavy zobrazit' vlastným spôsobom a prípadne do nich vkladať, či už vedome alebo podvedome, osobné prežívanie i vnímanie okolitého sveta. Už v úvodných prehovoroch sa nachádza jasný signál, že Rosenkrantz a Guildenstern nebudú v Hamletovi Lasicu a Satinského verní druhovia dánskeho princa, ale skôr zlomyselní vtipkári. Vypointovanie vyššie citovaného monológu ducha Hamletovho otca je postavené na „kanadskom žartíku“ zo strany Rosenkrantza, ktorý Hamleta straší na hradbách.

V ďalšom pokračovaní dialógu používajú autori prvky nonsensu a absurdity. Tieto tvorivé postupy môžeme identifikovať napríklad v situácii, keď Guildenstern opisuje, ako sa k nemu počas noci vkradol cudzí človek, objal ho a opýtal sa: „*To nie si ty, Gertrúda*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 111)? Obaja protagonisti potom uvažujú, s kým si neznámy človek mohol Guildensterna pomýliť, hoci odpoveď na tieto úvahy je zbytočná, pretože ju už spomenuli. Nezmyselnosť celej situácie prehľbuje už len predstava neznámeho, ktorý v noci objíma ľudí. Za pozornosť stojí spôsob, akým Lasica so Satinským vytvárajú v rámci rozhovoru dvoch protagonistov komickú situáciu. V nasledujúcom úryvku sa dá pomerne jednoducho interpretovať, ako pomocou reťazenia slovnej hry v spojení so všeobecne známym faktom vzniká humorný moment: „*L: Kto je to Gertrúda? S: Gertrúda je predsa naša kráľovná! L: Naša kráľovná sa volá Gertrúda? Ved' jej manžel sa volá Claudius? S: Ona si nechala dievčenské meno*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 112). Všeobecne známy fakt je v tomto prípade preberanie manželovho mena ženou po sobáši. Tento bežne rozšírený zvyk je tu ironizovaný pomocou hyperboly a v spojení so slovnou hrou vzniká priam absurdný paradox aj vďaka tomu, že sa spomínajú krstné mená, nie priezviská. Meno Gertrúda je tu opäť aluzívnym odkazovaním na Shakespearovho Hamleta, kde je postava Gertrúdy matkou hlavného hrdinu. Spojenie dvoch kontrastujúcich častí výpovede, kde prvá z nich naznačuje niečo konkrétne vo vnímaní recipienta a druhá to vzápätí neguje, patrí znovu k jednému z mnohých spôsobov, akým autori budujú svoj humor. Uvedený spôsob veľmi dobre dokumentuje nasledujúca pasáž: „*Idem za ním, po chodbe, so sviečkou v ruke, ešte si vravím: škoda, že som tú sviečku nezapálil, aspoň by som dačo videl*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 112). Takýchto príkladov by sme v dialógu Hamlet mohli uviesť neúrekom, a to nielen v tomto texte, ale prakticky v celom dramatickom diele Lasicu a Satinského. Ako sa Rosenkrantz a Guildenstern postupne vo svojom rozhovore dostávajú čoraz ďalej, je zrejmé, že napredovanie dialógu nespočíva v určitom sujetovom pláne, ale realizuje sa

prostredníctvom nadväzovania. Spomenuté nadväzovanie jestvuje medzi menšími, vnútorné tematicky ucelenými fragmentmi, ktoré spolu spája. Takýmto spôsobom sa postupne mení obsah rozhovoru.

Vyššie uvedené reťazenie kratších úsekov na základe asociácií nevyhnutne smeruje k tomu, že obsah dialógu sa neustále vzdaluje a potom opäť približuje k alúzii na Shakespeara. Potvrďuje to aj nasledujúci úryvok z textu:

„L: Tú dýku držal v ruke kráľov synovec.

S: Ktorý je to?

L: Ten malý blondák, čo ho stále strašíte na hradbách.

S: Á, Hamlet! Toho poznám. Ved' je to hlavná postava“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 112).

Z citovaného úryvku sa dá čítať uvedenie si protagonistov, z čoho vlastne na začiatku rozhovoru vychádzali a kto je hlavnou postavou. Musíme však vziať do úvahy kontext, a síce, že recipient je stále „ubezpečovaný“, že vidí nie pôvodného Hamleta, ale paródiu na „hamletovské témy“. V danom kontexte sa dá fráza „ved' to je hlavná postava“ vnímať ako satira na samotné interpretovanie Shakespeara použitím odbornej lexiky. Spojenie „hlavná postava“ je tu totiž použité takmer ako titul alebo hodnosť. Za pripomenutie stojí fakt, že autori si vybrali pre svoju adaptáciu vedľajšie postavy a vo vyššie citovanej pasáži akoby pripomínali, kto je v Shakespeareovi hlavným hrdinom. Satiricky vyznieva opis Hamleta ako „malého blondáka“. V renesančnej tragédii nie sú, samozrejme, postavy opísané po ich fyzickej stránke. Súvisí to hneď s viacerými dôvodmi. V prvom rade treba spomenúť, že renesančné dramatické texty boli často písané takpovediac „na telo“ účinkujúcim, teda jednotlivé postavy boli napísané s vedomím toho, kto konkrétne ich bude herecky stvárňovať. Nebolo potrebné opisovať vonkajší vzhľad postáv a koniec koncov, nebolo to ani podstatné, pretože dôležitá bola najmä obsahová stránka výpovede protagonistov. Lasica a Satinský využili chýbajúci fyzický opis hrdinu originálu a ich Hamlet ako „malý blondák“ výrazne kontrastuje so zaužívanou predstavou recipienta o ušľachtilom vzhľade dánskeho princa v Shakespeareovej tragédii. Uvedený kontrast umožnil vznik satirického zobrazenia, pričom tento sme vybrali ako modelový príklad z množstva podobných, ktoré vytvárajú ucelenejší obraz o tvorivých postupoch autorskej dvojice.

Ďalší úsek textu je metatextovým odkazom na výstupy v komnate kráľovnej Gertrúdy v treťom dejstve predlohy. U Shakespeara sa v danej časti odohráva rozhovor Hamleta s Gertrúdou, ktorému načúva za závesom skrytý intrigán Polónius. Scénu uzatvára smrť Polónia po tom, ako ho dánsky princ cez záves prebodne mečom. V parodickej adaptácii M. Lasicu a J. Satinského je táto pasáž v obrysoch zachovaná s tým, že za závesom spolu s Polóniom načúva aj Guildenstern, ktorý o tom rozpráva Rosenkrantzovi. Tragicky vypätú scénu smrti Polónia autori pozmenili tak, aby mala humornú pointu. V adaptácii totiž Guildenstern zabíja Polónia. Komický prvok tu je vybudovaný na tvrdení, že Polóniovi trčala z brucha Guildensternova dýka: „L: Začal do mňa strkať, ja do neho, potom som mu vrazil jednu do brucha – a predstavte si, porezal som sa. Pozriem lepšie, a tomu prefíkancovi trčala z brucha moja dýka“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 112). Humorná pointa je zavŕšená

v sarkastickej replike Rosenkrantza, ktorá nasleduje po vyššie citovanom Guildensternovom rozprávaní: „S: *Polónius nosil v bruchu vašu dýku? Čo si už tí ľudia nedovolia*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 114)! Etický princíp uvedených úryvkov je prevrátený naruby, a tak sa namiesto odsúdenia úmyselnej vraždy stretávame s pohoršením nad ľudským správaním, kde sú vinník a obeť zámerne vymenení za účelom zvýraznenia irónie.

V parodickej pasáži na výstup v komnatách kráľovnej Gertrúdy v pôvodnom Hamletovi sa nachádza citát Polóniovho monológu tak, ako je u Shakespeara v štvrtom obraze tretieho dejstva. Práve v samom úvode tejto časti hlavný kráľovský radca hovorí: „*Hned' príde. Poriadne mu vytmavte, že to, čo robí, presahuje mieru a iba vaša milosť ako štít ho chráni pred hnevom. Už musím mlčať*“ (Shakespeare, 1977, s. 121). Citovaný prehovor zo Shakespearevej tragédie preberajú slovenskí komici takmer doslovne, avšak namiesto poslednej vety vkladajú do svojej adaptácie nasledujúci humorne vyznievajúci verš: „*Ja hned' tu zmlknem – len ostro naň! Ruky bozkávam*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 114). Už len samo skoro presné citovanie renesančného originálu je v komediálnom prepracovaní, v ktorom je zachovaných nanajvýš ak zopár mien a základná osnova, výrazne kontrastujúce. Práve tento kontrast pri prechode zo siete slovných hier a ironizovanej výpovede do viazanej umeleckej reči z konca 16. storočia pôsobí nápadne cudzím dojmom, a to ešte zvyšuje satirický akcent textu.

Po tejto „metatextovej komike“ L + S pokračujú zvýšením intenzity paródie na základe intertextuality, keď Guildenstern hovorí: „*L: Vravím si – idem ju odhuckať. Tiež vo veršoch. Pripravil som si takú nezáväznú básničku: Ja list vám píšem, no a čože, čo už riečiť môžem listom tým*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 114)? Uvedený citát zachádza v satire tak ďaleko, že označuje prvé verše z listu Tatiany Oneginovi z veršovaného románu *Eugen Onegin* od A. S. Puškina za „nezáväznú básničku“. Môžeme skonštatovať, že ironizovanie ruskej literárnej ikony posúvalo Lasicu so Satinským z pohľadu kultúrnej politiky v socialistickom Československu na nebezpečnú pôdu, čo sa týka ideologickej prijateľnosti. Nie je to isto jediný taký moment v ich Hamletovi, ale aj v celom ich diele, no jasne sa tým dá poukázať na polemický postoj k dobovej predstave o estetike a umeleckom vkuse v totalitnom režime.

Z viacerých textov, ktoré dnes už považujeme za súčasť literárneho kánonu, prešli mnohé citáty či okrádlené frázy do povedomia širokej verejnosti. Vzhľadom na to, že sú tieto citáty všeobecne rozšírené, ich zosmiešnenie parodovaním rezonuje u väčšej skupiny recipientov. Tak postupovali aj M. Lasica s J. Satinským, keď modifikovali tragickú samovraždu Ofélie v pôvodnom Hamletovi:

„L: *Oféliu mi ani nespomínajte! Tá sa zas ráno utopila.*

S: *Zas? Málokto vie plávať v štáte dánskom*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 115).

Okrem slovnej hry s lexémou „zas“, keď ju používajú v rôznych sémantických odtienkoch na vytvorenie humornej pointy, pozmenili aj známy výrok zo Shakespeara, ktorý je už dnes frazeologizmom. Pôvodný výrok „*čosi je zhnité v našom dánskom štáte*“ (Shakespeare, 1977, s. 121) konštatuje Marcellus v prvom dejstve, pričom Dán poukazuje na mravný

a hodnotový úpadok, zatiaľ čo trivializovanie u L+S pôsobí ľahkovážnym až glosátorským dojmom.

Približne v polovici textu hry nastáva výrazný zlom. Tento zlom rozdeľuje dielo po viacerých stránkach, či už obsahovej, dramaturgickej, rozdeľuje ho z hľadiska komunikácie s percipientom, ale dokonca aj z hľadiska deja, a to aj napriek tomu, že by sme v texte sujet našli iba v nepatrných obrysoch, ako sme už spomenuli. Zásadný zvrat, ktorý interpretujeme, vytvára v divákovi dojem rúcania určitej bariéry. V prvej polovici autorská dvojica uvádza prijímateľa textu do situácie rozhovoru dvoch postáv, menovite Rosenkrantza a Guildensterna. Divák sa teda stotožňuje s tým, že vníma dialóg konkrétnych literárnych protagonistov. Spomínané búranie bariéry nastáva v momente, keď obaja pomyselne zhadzujú masky shakespearovských postáv a „odhaľujú“ svoju identitu, samozrejme, v rámci textu. Ich skutočná identita je taká, že boli vlastne po celý čas dvoma hercami, ktorí len predstierali inscenovanie Hamleta. Prechod z jednej do druhej štylizácie teda predstavuje nasledujúci úryvok:

„S: Počul som len Doremifa, potom ma Hamlet poslal po cigarety.

L: Aké cigarety? Ved' to bolo v stredoveku! Vtedy cigarety ešte nevymysleli!

S: Ale čoby! Ved' Hamlet fajčí ako Turek.

L: Vy ste Hamleta nikdy v živote nevideli!!

S: Ja?!! Ved' ja som bol zamestnaný v tej budove na hlavnej ulici. Tam hrávali Hamleta, každý večer, a ja som hral tých štyroch kapitánov, čo vynášajú mŕtveho princa zo scény.

L: Štyroch kapitánov? Vy sám?

S: Áno, sám. Taký som bol herec“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 115)!

Druhá polovica hry je väčšmi koncentrovaná na jednu tému, a tou je herectvo alebo divadlo vo všeobecnosti. Naďalej sa text nesie v parodickom tóne, ale sústredenie sa na problematiku hereckého umenia dodáva tejto časti koherentnosť. Protagonisti sa po reflektovaní, že „v hereckom umení je najdôležitejšie žiť sa do duše postavy“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 117), pokúšajú zahrať improvizovaný divadelný výstup, ktorý by spočíval v konfrontácii vraha a pomstiteľa. Dianie na javisku tak dospelo do situácie, že herci improvizujú na tému v rámci diela, kde tí istí herci predstierali inscenovanie Hamleta. Je to teda akési trojnásobné „divadlo v divadle“. Daná pasáž je vygradovaná až do tej miery, že sa vzápätí triešti na rýchly sled za sebou radených alúzií na rôzne drámy svetovej aj slovenskej literatúry:

„S: Už aj ty, môj syn Brutus? (Lasica mu vrazí dýku do boka.) Ach, dnes asi nepôjdeme do senátu...

L: Romeo!

S: Júlia!

L: Umrime spoločne!!

S: Súhlasím. (Vypije jed a umrie.)

L: Juj, ale som ju dostal!

S: Keď ste si ma upiekli, tak si ma aj zjedzte“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 118).

Celá komediálna adaptácia Hamleta od M. Lasicu a J. Satinského je priam nasýtená intertextuálnymi odkazmi, ktoré autori zasadili do parodického kontextu. Herci na scéne často

priamo či nepriamo komunikujú s divákom. Autorskej dvojici sa podarilo depatetizovať a deheroizovať pôvodnú Shakespearovu tragédiu a v konečnom dôsledku demýtizovali aj herectvo ako také. V tejto súvislosti uvádza Jana Bžochová-Wild: „*Prelamovanie vysokého do nízkeho, demýtizácia vznešeného sa realizuje najmä v neustálej zámene a preskakovaní z dramatickej postavy na jej hereckého predstaviteľa. (Podobný postup má Werich.) A tak sa tento dialóg stáva aj grotesknou úvahou o herectve: Lasica a Satinský tu herectvo pertraktujú z úplne inej perspektívy než ako to robí Shakespeare vo svojej tragédii*“ (Bžochová-Wild, 1998, s. 174).

Posledná replika textu Lasicu a Satinského, a to napriek tomu, že má humorný nádych, vyznieva akoby autori ústami svojich protagonistov vyjadrili svoj názor nielen na divadlo, ale aj na kultúru a spoločnosť: „*Divadlo – to je jediné miesto, kde to pretvarovanie má aký-taký zmysel*“ (Lasica, Satinský, 1996, s. 119).

2 Záver

V úvode predloženej štúdie sme sa usilovali o prehľadný kontextuálny rámec pre uvažovanie o „hamletovskej“ téme, a to od jej najznámejšieho spracovania od Williama Shakespeara, cez inscenovanie jeho drámy v Československu v 60. rokoch, až po depatetizovanú a deheroizovanú verziu diela v podaní M. Lasicu a J. Satinského, ktorej tvorivým postupom sme venovali jadro práce. Tieto tvorivé postupy sme interpretovali prostredníctvom identifikácie aluzívnych, metatextových a satirických prvkov použitých v komickej aktualizácii od spomínanej autorskej dvojice. Vo vlastnej interpretácii sme postupovali systematicky a čo možno najpodrobnejšie, s množstvom použitých citácií. Táto štúdia nemala za cieľ prísť s odlišným pohľadom na dielo Lasicu a Satinského, úsilie bolo skôr zamerané na poodhalenie spôsobu a prostriedkov, akými docielili komické gesto svojho textu. Množstvo metatextových odkazov so spoločensko-kultúrnym presahom pred recipientom odhaľuje, že toto parodické prepracovanie renesančnej drámy nemá len humornú funkciu. Pri hľadaní aluzívnych a satirických prvkov sme sa usilovali zdôrazniť aj významovú modifikáciu a posun oproti danej predlohe, teda to, ako M. Lasica a J. Satinský narábali s pôvodnými prvkami v nových, aktualizovaných súvislostiach.

Pramene

1. Lasica, Milan – Satinský, Július: Hamlet. In *L & S. Levice* : Koloman Kertész Bagala, 1996, s. 111–119. ISBN 80-967516-6-2.
2. Shakespeare, William: *Hamlet*. Bratislava : Tatran, 1977. 218 s.

Literatúra

3. Bžochová-Wild, Jana: *Hamlet: dobrodružstvo textu*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 1998. 258 s. ISBN 80-88897-06-8.
4. Bžochová-Wild, Jana: *Úvod do shakespearovského divadla*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999. 175 s. ISBN 80-88987-11-3.

Kontakt

Mgr. Lenka Haluzová

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Priemyselná 4, P. O. BOX 9, 918 43 Trnava
lenka.haluzova@tvu.sk